

ритмом и цезурой: *del tempo piu' non affatica...: a scuotere/ l' arpa celeste, a far la morte amica* (...не задевает уже... и волнуется арфа Господня / чтоб своевольно сделать подругою смерть). Эта мелодия символизирует смерть, олицетворение арфы Господней: *цветок вырастает / на холмике пышном*. Ощущение реквиемности стихотворения достигается всем комплексом выразительных средств — музыкальностью, живописностью, философичностью, символичностью и т. п.

Итак, на основе проведенного анализа поэзии Э. Монтале можем сделать вывод, что в его стихах присутствует **музыкальная насыщенность** (концентрация), **музыкальные выразительные средства**, чувства, настроения, эмоции. Но в поэзии Э. Монтале проявляется диалогичность, т. к. музыкальные приемы сочетаются в ней с выразительными средствами других видов искусств. Э. Монтале соединяет в творчестве музыку и живописную импрессионистическую стилистику, что позволяет назвать поэта **экзистенциальным импрессионистом**, в чем и состоит уникальность и неповторимость его поэзии.

---

Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы: Соч.: В 2 т. М., 1986.

Золоткова Ю. Птичьи тропы: Стихи и переводы. Екатеринбург, 2005.

Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004.

Montale E. Poesie scelte. Milano, 1987.

Montale E. Tutte le poesie. Milano, 1984 (1990).

Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2004.

Poeti italiani del Novecento a cura di P.V. Mengaldo. Milano, 1978.

Сочинения Иосифа Бродского. Т. 1. СПб., 1997.

**Г. С. Сабрекова**

### **КОНЦЕПЦИЯ ТРАГИЧЕСКОГО У ШЕКСПИРА В РАННИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА**

Феномен трагического у Шекспира — один из ярких примеров в истории, представляющий как опыт осмысления европейского гуманизма. Он не имеет аналогов среди работ своих современников ни по глубине, ни по масштабу, ни по степени художественного своеобразия. Возникнув на разломе исторических эпох, искусство Шекспира явилось, с одной стороны, знаковым воплощением острейших коллизий своего времени, с другой — попыткой осмысления логики европейской истории, осознанием утраты фундаментальных ценностей, явившихся достоянием возрожденческих идей гуманизма.

Сама культурная ситуация, возникающая на рубеже XVI—XVII столетий, создала шекспировский трагизм как особый эстетический феномен, явившийся в проти-

вовес античности принципиально новую модель взаимоотношений человека с миром. Античной идее торжествующего над человеком рока Шекспир противопоставил социальный трагизм истории, где жизненные коллизии обусловлены не Божественной предопределенностью, а внутренними закономерностями социального мира, самой природой человеческого общества.

Анализ художественного наследия показывает, что концепция трагического у Шекспира начинает складываться с самого начала творческого пути, т. е. уже в период первого десятилетия — в 1590-е гг. Эта позиция противоречит традиционной установке в отечественном шекспироведении (А. Аникст, Л. Пинский), когда было принято связывать трагическое только со зрелым периодом 1600-х гг., периодом создания великих трагедий — «Гамлета», «Отелло», «Макбета», «Лира» и др.

Такая точка зрения установилась, вероятнее всего, потому, что и Аникст, и Пинский рассматривали трагическое у Шекспира как литературно-художественную концепцию и связывали эту категорию исключительно с жанром трагедии. Однако если рассматривать трагическое у Шекспира не в литературно-художественном, а в философско-эстетическом ракурсе, то увидеть его проявления можно в самых разнообразных художественных формах. Это касается не только собственно жанра трагедии, но и исторических драм, и даже некоторых комедий, где довольно явно ощущаются экзистенциальные мотивы.

Философская концепция трагического у Шекспира предстает как совершенно самостоятельная и законченная модель. Художник представляет нам социальный трагизм как цепь неразрешимых конфликтов, составляющих логику европейской истории. Речь идет о конфликтах как локального, так и глобального масштаба — династических, общественно-политических, внутригосударственных и межгосударственных, национально-религиозных, этнических, культурно-мировоззренческих. Причем в разные периоды творчества они проявляются в разных вариантах. Если в 1590-е гг. (ранний период) концепция трагического являет собой объективное состояние мира, то в 1600-е гг. («гамлетовский» период) социальный трагизм раскрывается через индивидуальный опыт героя-протагониста.

В своей оценке европейской духовной жизни Шекспир достигает предельной объективности и непредвзятости. Трагическое, каким представляет его Шекспир, заключается в полном разрыве всех общественных и естественных связей, где аномальные с гуманистической точки зрения явления давным-давно укоренились в сознании людей и превратились в нормативные. Это проявляется в самых жестоких формах античеловечности, где сила ненависти приводит к бесчисленным человеческим жертвам и общему хаосу жизни.

Уже ранняя тетралогия (три части «Генриха VI» и «Ричард III») насыщена острейшими социально-политическими коллизиями. Заметим, что это первое (!) сочинение молодого Шекспира (1590—1593). Свои первые исторические драмы автор написал по «Хроникам» Рафаэла Холиншеда на сюжеты английской истории времен войны Алой и Белой роз. Шекспир раскрывает трагическое как закономерность развития национальной истории. Природу социального зла автор видит не в

формах государственного устройства и не в характере того или иного политического правления. Он связывает трагизм социальной жизни с конкретными человеческими свойствами, которые могут проявлять себя с характерным постоянством на любом этапе истории, в любой национальной среде. Речь идет о важнейшей мотивации социального поведения человека, а именно о потребности власти. Шекспир пытается не только высветить природу властолюбия, но и показать его страшные разрушительные проявления в общественной жизни.

Пространство трагического конфликта у Шекспира обретает гигантский масштаб. Автор показывает, как внутрисемейные распри, проявляющиеся в братоубийственной войне за власть, перерастают постепенно в родовые, общественно-политические, внутригосударственные (между народом и дворянством) и, наконец, в межгосударственные конфликты (война Англии с Францией). Характерно, что в ранней тетралогии персонажи предстают не в качестве правых или виноватых, но как палачи и жертвы, охранники и узники, обманщики и обманутые. При этом специально подчеркивается, что перед нами был властелин — и вот он уже в полном бесправии. Насильник и его жертва местами меняются быстро. В мире, который показан нам, нейтральных состояний не существует, человек может быть только гонителем или гонимым, владыкой или рабом. Безвыходность, отсутствие альтернативы социального поведения рождает трагическую ситуацию, где каждый вынужден стремиться к лидерству, где собственная свобода покупается ценой свободы других.

Чрезвычайно важно, что трагическое у Шекспира обретает не только пространственное, но и временное измерение. На протяжении всей тетралогии показана судьба нескольких поколений Ланкастеров и Йорков. Ненависть, соперничество за власть — не врожденные свойства человека. Они воспитываются в определенной социальной среде и передаются от отца к сыну, из поколения в поколение.

Ранняя тетралогия — гигантское эпическое полотно, сравнимое по масштабу лишь с баховскими «Страстями» или фресками Микеланджело. Она вызывает сильнейшее потрясение благодаря художественной системе выразительных средств. Вся тетралогия пронизана горестными ламентациями, проклятиями и клятвами мести. Собственно трагическое открывается в силе человеческой ненависти, достигающей до звериных и даже патологически извращенных форм. В «Генрихе VI» кульминацией становится сцена, где в бою сын волочит труп убитого им отца, сражавшегося во враждебном стане, а рядом отец — тело убитого им сына. Ужасающее впечатление производит сцена в «Ричарде III», где женщины оплакивают своих погибших мужей, сыновей, отцов. В их ансамблевой «полифонии» слышен настоящий вой, достигающий до ора и нечеловеческих рыданий.

Таким образом, уже в ранней тетралогии оформляется концепция социального трагизма истории. В ней присутствуют основные структурные аспекты, составляющие основу этой эстетической категории: система ценностей, определяющая смысл жизни; конфликт; масштаб и глубина пространственного измерения; время развития конфликта; наконец, неразрешимость ситуации, создающая трагедийную логику истории.

Тема общественных конфликтов продолжает свое развитие в ранней трагедии «Ромео и Джульетта» (1595). Шекспир не останавливается на раскрытии трагического в рамках национальной истории. Он стремится показать, что в н у т р и с е м е й н ы е или м е ж р о д о в ы е р а с п р и, приводящие к фатальному исходу, характерны для любой европейской страны. Конфликт семей Монтекки и Капулетти, представленный в пьесе Шекспиром, является художественным обобщением реалистической картины мира, особенно характерной для средневековой Италии. Не только в литературных памятниках (Данте «Божественная комедия»), но и в исторических хрониках мы находим многочисленные примеры суровых ренессансных нравов. Франческо Матарацци, знаменитый перуджиянский эрудит XV в., в своей документальной хронике отмечает, что многие итальянские города были ареной непрекращающейся борьбы партий, сословий, родов, личностей, принимавшей всегда самые неприкрытые формы человекоистребления. Монтекки и Капулетти, Бальони и Одди, Кафарелло и Альберини — реально существовавшие семейные кланы, отличавшиеся особой жестокостью в своей борьбе.

При поверхностном взгляде в «Ромео и Джульетте» можно увидеть лишь конфликт между враждой семейств и любовью молодых героев, не желающих мириться с семейными традициями. А. А. Аникст связывает конфликт трагедии с неразрешимостью противоречий между представителями разных поколений, между старым общественным укладом Средневековья и проявлением нового индивидуалистического сознания, принадлежащего новой эпохе Ренессанса. Однако при более глубоком проникновении в суть проблемы открывается ее глобальный, общеисторический смысл, смысл, который делает шекспировский сюжет актуальным для любой эпохи.

Анализ пьесы приводит к выводу о том, что вражда семейств Монтекки и Капулетти носит не бытовой или частный характер. Шекспир погружает нас в мир, где в стихию конфликта втягиваются две противоположные по своей сути социально-этические системы. С одной стороны, представлен мир, живущий по закону вендетты — закону кровной мести, впервые кодифицированному в Пятикнижии Моисея («око за око») и восходящему, таким образом, к ветхозаветной традиции. С другой стороны — мир, живущий по законам милосердия и всепрощения, восходящий к новозаветной традиции христианства. Шекспир не акцентирует внимание на происхождении или истории противостояния этих систем. Он погружает нас в мир, который как тогда, так и теперь является частью нашей исторически сложившейся действительности.

По законам вендетты живут Монтекки и Капулетти, которые, давно забыв о причине раздора, продолжают осуществлять свою месть. Это длится годами, десятилетиями и даже веками. Не думая о судьбе своих последующих поколений, они превращают свою жизнь в кровавый хаос. Образ христианского милосердия условно воплощает патер Лоренцо, стремящийся примирить враждующие стороны. Автор показывает фатальную судьбу всех юных героев пьесы, представителей молодого поколения враждующих семейств. Все они — Тибальд, Меркуцио, Ромео, Джульетта — уходят из жизни, постепенно вовлекаясь в роковую цепь со-

бытий. Шекспир видит основу трагедии в том, что в условиях бесконечно длящейся кровавой вражды иной логики, чем смерть, для представителей молодого поколения не существует. Гибель героев предопределена не Божественной силой небес, а логикой социального механизма.

Культурные механизмы, как показывает Шекспир, работают на любом этапе истории. Веками существующие традиции подчиняют себе человеческие судьбы, ничего фактически не меняя в духовной жизни европейского общества. Как раньше, так и теперь большая часть мира живет по законам вендетты, ветхозаветной традиции, продолжая расширять трагическое пространство социального мира. Как прежде, так и теперь ей противостоит мир иной, основанный на законах милосердия и любви.

Еще один тип социального конфликта, имеющий глобальный характер и являющийся, по сути, исторически неразрешимым, представлен Шекспиром в пьесе «Венецианский купец». Эта пьеса написана вслед за «Ромео и Джульеттой» в 1596 г., и в ней автор продолжает развитие проблемы трагического. Шекспир погружает нас в мир, где открыто сталкиваются две религии, две социально-этические и мировоззренческие системы — христианство и иудаизм. Шекспир не ставит вопроса о происхождении этого конфликта, он не пытается выяснить, чья система ценностей с этической точки зрения более совершенна — христианская или иудейская. Автор исследует, как культурные механизмы разных морально-религиозных систем осуществляют себя на практике в реальной жизни. Шекспир рассматривает трагическое как культурно-исторический парадокс, где великая христианская идея о мире и единении всех народов обернулась насильственным порабощением духовных ценностей иной национально-религиозной системы. На этой теме мы остановимся более подробно.

Сюжетный конфликт в пьесе между Антонио, венецианским купцом, и старым евреем-ростовщиком Шейлоком отражает общую ситуацию, характерную для Европы XVI столетия, — конфликт между христианизированной культурой венецианцев и евреями, «не вписывающимися» в нее. Конфликт этот изначально представлен как исторически сложившаяся реальность. Для понимания всего драматизма шекспировской пьесы, степени сложности представленной темы необходимо рассматривать ее в контексте сложившихся условий того времени.

Еврейский вопрос для Англии XVI в. был чрезвычайно острым. Государственная политика с ее открытым антисемитизмом достигает кризиса именно в этот период. Религиозная нетерпимость все чаще становится поводом для открытых проявлений ненависти к евреям. Характерно, что «еврейское сообщество (около 16—17 тыс. человек) было выдворено из Англии еще в 1290 г., но их деловые качества, их международные связи, полезные для политики, их способности в музыке и медицине делают их нужными, и они живут в Англии, несмотря на эдикт о выдворении» [Маген, 1997, 318].

Антисемитские настроения становятся средством и для политических интриг. В 1594 г. был предан публичной казни доктор Родриго Лопес, португальский еврей и личный врач Елизаветы, обвиненный в заговоре и желании отравить короле-

ву. «Дело врачей» было сфабриковано графом Эссексом, чье политическое влияние в государстве в этот период значительно пошатнулось. Для устранения своего главного соперника и фаворита Елизаветы графа Сесила Эссекс раздувает дело еврея Лопеса, который являлся доверенным лицом Сесила.

Государственная цензура, ее антисемитская направленность сыграли свою роль и в театральнo-художественной культуре елизаветинской Англии. Еврейская тема была мгновенно подхвачена многими конкурирующими между собой театральными труппами Лондона. Единственной задачей драматургов той поры являлось представление в пьесах неоспоримого превосходства христианской морали над иудейской. Наиболее показательным проявлением этой социокультурной практики было изображение подавления достоинства евреев, их представление в самом невыгодном свете. Особенно заострялись такие якобы национальные проявления, как алчность, расчетливость, жестокая мстительность. Каждый еврей, представленный на английской сцене, должен был избавиться от своей «неправедности», приняв христианство. Таков характерный итог в развитии этой темы, столь популярной в английской драматургии XVI в.

Главным источником для пьесы Шекспира стала повесть «Приключения Джанетто» из сборника Джованни Фиорентини «Il Pecorone», вышедшего в 1558 г. в Милане. Кроме того, значительное влияние оказал трактат Сильвейна «Оратор». Двадцать пятая глава этого сочинения озаглавлена «О еврее, потребовавшем от христианина вместо уплаты долга фунт его собственного мяса». Книга Сильвейна вышла в английском переводе Энтони Мондея в 1596 г. Легенда о жестоком еврее легла и в основу трагедии Кристофера Марло «Мальтийский жид», в которой он изобразил еврея-чудовище в крайнем смысле слова и, несомненно, встретил полное сочувствие современной публики. Несколько позднее появляется пьеса Шекспира «Венецианский купец».

Ключевым моментом для понимания шекспировской пьесы является тот факт, что известная легенда о еврее-ростовщике в глазах современников Шекспира получила совершенно неожиданное звучание. Обычно драматурги, обращаясь к этой легенде, представляли ее исключительно однопланово: негативное суждение в отношении евреев завершалось их публичным порицанием или насильственным обращением в христианство. Шекспир впервые вскрывает всю глубину исторически сложившейся проблемы. Автор показывает, насколько сложны и неоднозначны по своей сути герои его пьесы — евреи и венецианцы. Это мастерски достигается не только благодаря многоплановой драматургии, но во многом и жанровому своеобразие.

Главным условием авторской интриги стало то, что Шекспир представляет данный сюжет в рамках комедии, которая отражает традиционно установившийся взгляд елизаветинцев на проблему. Думается, что этому способствовала и жесткая политическая цензура. Казалось бы, что все звучит поначалу вполне традиционно: еврей-ростовщик выступает в амплуа комического злодея, а венецианцы предстают благородными христианами. Лишь постепенно Шекспир начинает высвечивать внутренний трагический план проблемы, заставляя зрителя увидеть ее в

совершенно ином свете. Шекспир намеренно создает иллюзию комедийной основы для зрителя, имеющего стереотипное суждение, чтобы к концу пьесы он окончательно расстался с ней, осознав реальное положение вещей.

Основной конфликт в пьесе задан с самого начала: главному герою, благородному венецианцу Антонио, противопоставлен старый еврей — ростовщик Шейлок. Антонио, приверженец христианской морали, волею случая вынужден обратиться за денежной ссудой к ростовщику. Сама ситуация, описанная Шекспиром, для Средневековья являлась более чем характерной. Евреи издавна занимались ростовщичеством, что вызывало презрение у христиан. По нормам христианской этики ростовщичество действительно считалось явлением порочным и недостойным. Если обратиться к Апокалипсису Петра (II в. н. э.), то в перечень христианских грехов и наказаний грешников входило и ростовщичество: «В другом большом озере, полном гноя, крови и кипящей грязи стояли мужчины и женщины до колен. То были ростовщики и взыскивающие проценты за проценты» [Ранович, 1990, 217].

Шекспир показывает, что Шейлок, занимающийся ростовщичеством, является наследником исторически сложившихся национальных традиций. Не случайно он постоянно ссылается на Библию (историю с Иаковом, племянником Лавана), поясняя венецианцам, что образ его жизни предписан ему его религиозной моралью. Ему и в голову не приходит перед кем-либо оправдываться, а свой барыш он называет «честным». Действительно, необходимо напомнить, что сам социальный уклад жизни, позволяющий евреям совершать денежные операции по займам и кредитам, был впервые кодифицирован еще Моисеем! Во Второзаконии, а именно в главе 15, об этом прямо говорится: «С иноземца взыскивай, а брату своему прости. <...> И ты будешь давать займы многим народам, а сам не будешь брать займы, и господствовать будешь над многими народами, а они над тобой не будут господствовать» [Втор. 15, 6].

Шекспир отражает представленный конфликт не как социально-бытовой, а как столкновение разных моральных систем, веками укоренившихся в общественном сознании разных народов. Их представителями являются Шейлок и Антонио. Автор не ставит перед собой вопроса, какая система лучше и кто из героев праведней. Он видит трагизм социальной истории в непримиримости этих религиозных систем, исповедующих разный уклад жизни и разные моральные ценности. Трагическое у Шекспира проявляется в силе человеческой ненависти, в неспособности людей расслышать друг друга, в нежелании представителей разных культур вести нормальный цивилизованный диалог.

Сам Шейлок мотивирует свое презрение к Антонио так: «Он ненавистен мне как христианин, / Но больше тем, что в гнусной простоте / В займы дает он деньги без процентов / И роста курс в Венеции снижает...» [Шекспир, 1958, 224]. Чем же определяется ненависть Антонио к Шейлоку? По словам того же Шейлока, «Он ненавидит наш народ священный, / И в сборищах купеческих поносит / Меня, мои дела, барыш мой честный / Зовет лихвой» [Там же].

Трагическая сторона пьесы неизменно связана с фигурой Шейлока. Шекспир не случайно определяет жанровое амплуа героя как комического злодея, и кажется,

ся, сама проблема и ее развязка уже predeterminedены здесь жанровыми средствами. «О том, как трактовалась фигура Шейлока в XVII веке, нет никаких сомнений. Подтверждением служат факты сценической истории. Актер Томас Джордан писал в одном стихотворении о Шейлоке (1664 г.): “Он был с рыжей бородой, лицом похожий на ведьму, на нем еврейская одежда, пригодная для любой погоды, подборонок был у него крючком кверху, а нос — крючком книзу и кончики их сходились”. Такова была сценическая традиция, завещанная театром XVII века» [Аникст, 1963, 233].

Однако при более глубоком подходе к пьесе возникает ощущение, насколько сложной и неоднозначной предстает сама ситуация. Шейлок, как бы ни был он жалок и смешон в глазах христиан, в той же степени является жертвой исторически сложившихся обстоятельств. Он своеобразный символ судьбы еврейского народа, народа презираемого и гонимого во все века. Вся жизнь Шейлока подвергнута унижениям. Шекспир впервые со всей объективностью раскрывает причины столь злобного поведения героя и ту реальность, характеризующую отношения иудеев и христиан. Со всей очевидностью она предстает в монологе Шейлока: «Я — жид. Да разве у жида нет глаз? Разве у жида нет рук, органов, членов, чувств, привязанностей, страстей? Разве он не ест ту же пищу, что и христианин? Разве он не ранит себя тем же оружием, подвержен не тем же болезням, лечится не теми же средствами, согревается и знобится не тем же летом и не тою же зимой? Когда вы нас колете, разве из нас не течет кровь, когда вы нас щекочете, разве мы не смеемся? Когда вы нас отравляете, разве мы не умираем, и когда вы нас оскорбляете, разве мы не отомстим? Если мы похожи на вас в остальном, то хотим быть похожими и в этом. Когда жид обидит христианина, к чему прибегает христианское стремление? К мщению. Когда христианин обидит жида, к чему, по-вашему, должно прибегнуть его терпение? Ну, тоже к мщению. Гнусности, которым вы меня учите, я применяю к делу — и если не превзойду своих учителей, так значит, мне сильно не повезет» [Шекспир, 1958, 257].

Противоречивость чувств Шейлока по отношению к Антонио очевидна. Шейлок, презираемый всеми, тем не менее как никто желает «вписаться» в венецианское общество, «снискать приязнь» и стать таким, как все. Им движет простое и естественное человеческое стремление жить в мире с людьми, именно поэтому всем сердцем в глубине души он желает примириться с Антонио и стать ему другом: «Хочу вам другом стать, снискать приязнь, / Забыть позор, каким меня клеймили, / Помочь вам и не взять с вас ни гроша / Процентом, — вы же слушать не хотите. / Я говорю по доброте сердечной» [Там же, 227].

Однако благородному Антонио, приверженцу христианской морали, совсем не хочется видеть Шейлока столь же благородным, как он сам. Именно поэтому венецианец поначалу с презрением отказывается не только от дружбы с евреем, но и от его предложения о беспроцентной ссуде. В стане врагов Шейлока очень гуманные люди, но на него, еврея, их гуманность не распространяется. Ему, испытывающему к себе всеобщее презрение, ему, так и не нашедшему понимания и любви в христианском мире, ничего не остается, как мстить за поругание досто-



инства своей религии и нации. Монолог Шейлока, приведенный выше, — яркое тому подтверждение. «Шейлок, кого Антонио всегда поносил, мог только мечтать о том, чтобы тот оказался вынужденным обратиться к нему за помощью. И вот такой момент наступил. Для Шейлока в этом оправдание всей его жизни, искупление всех принесенных обид» [Аникст, 1963, 233]. «Вы ко мне идете, говорите: / “Нам нужны деньги, Шейлок...” / Это вы, вы просите, плевавший мне в лицо, / Меня, пинками гнавший, как собаку, / от своего крыльца?» [Шекспир, 1958, 227].

Сюжетная интрига, казалось бы, проста. Антонио заключает с Шейлоком договор о займе в 3 тыс. червонцев. По условиям договора за задержку выплаты долга в качестве неустойки кредитор имеет право вырезать у заемщика фунт его собственного мяса. Г. Брандес рассматривает подобное условие договора как старинный закон, обычай нехристианских культур: «Мы находим в 12 таблицах древнего Рима закон, в силу которого кредитор имел право вырезать у несостоятельного должника кусок мяса. Один из источников шекспировской пьесы ссылается именно на это постановление. В старину этот обычай существовал везде, и Шекспир только перенес его из седой древности в современную ему Венецию» [Брандес, 1997, 172]. Условия договора с позиции христианской этики кажутся бесчеловечными и варварскими. Обстоятельства складываются не в пользу Антонио, и ему предстоит выплатить неустойку, т. е. представить фунт собственного мяса. Шекспир создает ситуацию (судебное разбирательство), где в оппозиции оказываются формальный закон, пусть и бесчеловечный, который отстаивает Шейлок, и христианское милосердие, к которому страстно призывают Шейлока благородные христиане.

Шекспир не ставит вопрос о том, кто прав, а кто не прав в данном случае. Он рассматривает саму ситуацию как исторически сложившуюся трагическую реальность, проявляющуюся в непримиримости и ненависти между представителями разных культур.

Один из самых пронзительных по звучанию моментов наступает тогда, когда Шейлок радуется возможности отомстить своему обидчику. Сила человеческой ненависти такова, что герой действительно готов взять нож и всадить его в Антонио.

Самым поразительным открытием в пьесе оказывается поведение венецианцев. Шекспир показывает, что те, которые так страстно призывают к милосердию и гуманности, те, которые считают себя приверженцами христианской морали, ведут себя не только не по-христиански, но и сами, по сути, нарушают ее заповеди. Шейлок в конце концов отказывается от неустойки и настаивает лишь на выплате денежного долга. Венецианский суд обращает дело против него самого, квалифицируя условия договора как «покушение на жизнь венецианца», что с юридической точки зрения совершенно нелепимо [см.: Колер, 2006].

Теперь жизнь Шейлока зависит от милосердия Антонио. Христиане судят еврея согласно многовековой традиции своих предков. Они отнимают у него все, чем измерялась жизнь старого еврея. В награду за свободу и прощение милосердные христиане отнимают у Шейлока имущество, дом и все состояние, изгоняя при этом из страны. Неудивительно, что Шекспир раскрывает в пьесе такой исход

конфликта как типическое обобщение, сложившееся исторически. Достаточно вспомнить о первом изгнании евреев в масштабах страны (1290) и его мотивы. «Многие дворяне, сильно задолжав еврейским ростовщикам, хотели избавиться от своих кредиторов. Король Эдуард I поддержал идею изгнания: он тоже положил глаз на еврейскую собственность и после изгнания конфисковал ее в пользу королевской семьи» [Телушкин, 1992, 152]. Аналогичным образом поступает и благородный Антонио: «С меня довольно, если он запишет вторую половину на меня» [Шекспир, 1958, 291].

Главной катастрофой для Шейлока звучит приговор Антонио, «чтоб за эту милость прощения немедленно он принял христианство» [Там же]. Венецианцы, даруя свободу ростовщику, отнимают у него не только дом, имущество и все состояние, они заставляют его отречься и от собственного Бога, насильно побуждая принять чужую веру. Этот поистине трагический момент, описанный Шекспиром, является кульминацией всей пьесы. Трагедия Шейлока звучит как крах всей человеческой жизни. Необходимо напомнить, что в эпоху Шекспира уважения к личным убеждениям не существовало. Ведь было еще так близко время, когда евреям предоставляли выбор между распятием и костром: «В 1349 году пятьсот евреев избрали в Страсбурге второй исход. В то время, когда на английской сцене мальтийский жид отравлял свою дочь, а венецианский еврей точил нож над своим должником, в Испании и Португалии тысячи героически настроенных евреев, оставшихся верными иудейской религии, после изгнания трехсот тысяч соплеменников предпочли измене иудаизму пытки, казни и костры инквизиции» [Брандес, 1997, 180]. Реакция Шейлока поэтому кажется понятной: «Берите жизнь и все, прощать не надо. / Берите вы мой дом, отняв опору, / Чем он держался; жизнь мою берите, / Отнявши все, чем только я живу. <...> Прошу вас, разрешите мне уйти / Мне худо. Документ ко мне пришлите, / Я подпишу» [Шекспир, 1957, 292].

Неизвестно, был ли Шекспир антисемитом, но на Шейлока он смотрел отнюдь не глазами Антонио. И тот вывод, который напрашивается при объективном анализе пьесы, отражает скорее трагическую реальность, нежели оптимистическую идею торжества справедливости.

«Венецианский купец» действительно не вписывается в рамки традиционной комедии, и приверженность жанру необходимо рассматривать, с одной стороны, как дань политической цензуре, с другой — как необходимое условие авторской интриги. Двойственность трактовки сюжетной ситуации для всех очевидна, и в этом залог объективности самого Шекспира, его непредвзятости по отношению к поставленной проблеме. Для современников Шекспира, приверженцев христианства, финальный исход пьесы есть разрешение проблемной ситуации, где зло в лице ростовщика-еврея повержено, а христианская добродетель торжествует. Однако подлинно комедийной развязки в пьесе так и не наступает: Шейлок поначалу не требует прощения, отказываясь изменить своей вере. Шекспировский герой подобно многим своим реально живущим современникам готов уйти из этого мира, ибо с этого момента жизнь его навсегда теряет свой ценностный смысл. И все же инстинкт жизни оказывается сильнее: он подписывает договор...

В заключение необходимо отметить следующее. Если рассматривать конфликт пьесы исключительно в социально-бытовом плане, то мы упустим понимание трагического смысла, который подспудно здесь вызревает. В отличие от драматургов-современников Шекспир объективно раскрывает этот универсальный, по сути религиозно-национальный, конфликт, впервые заставив задуматься современников о природе религиозной ненависти народов, ее подлинных мотивациях. Художник показывает, что сами декларации, свойственные той или иной религиозной морали, в реальной социокультурной практике предстают совершенно в ином свете. Мы видим, как великая христианская идея мира и единения на деле оборачивается в свою противоположность — в откровенный антисемитизм, что по сути своей противоречит самой идее христианства. Впервые на театральной сцене XVI в. идея человечности и любви обнаружила свою несостоятельность, раскрывшись в ненависти к иноверцам.

Шекспир демонстрирует нам совершенно новое для своей эпохи качество гуманизма, показывая, что каждая культура независима и самоценна сама по себе, а ее представителям при всей своеобычности следует научиться уважать достоинство «чужих», учиться вести нормальный цивилизованный диалог. В своей пьесе драматург проводит эту мысль через отражение трагических реалий, где насильственная попытка обращения иудея в христианство не имела ничего общего с искренностью убеждений верующего.

Судьба Шейлока у Шекспира предстает как обобщение трагедии еврейства. Этот крест отчуждения и ненависти, который он несет на своих плечах, — судьба, predeterminedная многовековой европейской историей.

Таким образом, трагический аспект пьесы, несмотря на жанровую условность, связан с конфликтом универсального значения. Этот конфликт двух моральных систем остается, по сути, неразрешимым. Судьба Шейлока — лишь краткий эпизод в трагической истории нации. Ее начало коренится у истоков христианства, ее настоящее — свидетельство самой елизаветинской Англии, ее грядущее — в трагедийном исходе XX в., predeterminedном логикой европейской культуры.

---

*Аникст А. А.* Творчество Шекспира. М., 1963.

*Брандес Г.* Шекспир: Жизнь и произведения. М., 1997.

Второзаконие // Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: Канонические. М., 2002.

*Колер Й.* Шекспир с точки зрения права. М., 2006.

*Маген Ж.-М., Маген А.* Шекспир. Ростов н/Д, 1997.

*Ранович А. Б.* Первоисточники по истории христианства: Античные критики христианства. М., 1990.

*Телушкин Й.* Еврейский мир. М., 1992; Иерусалим, 5753.

*Шекспир В.* Венецианский купец / Пер. с англ. Т. Щепкиной-Куперник // Поли. собр. соч.: В 8 т. Т. 3. М., 1958.